

**Don McWilliams**  
**Aller sous la surface des choses**

Christina Stojanova

Volume 22, numéro 1, hiver 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26038ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stojanova, C. (2004). Don McWilliams : aller sous la surface des choses. *Ciné-Bulles*, 22(1), 48–51.

## Aller sous la surface des choses

PAR CHRISTINA STOJANOVA

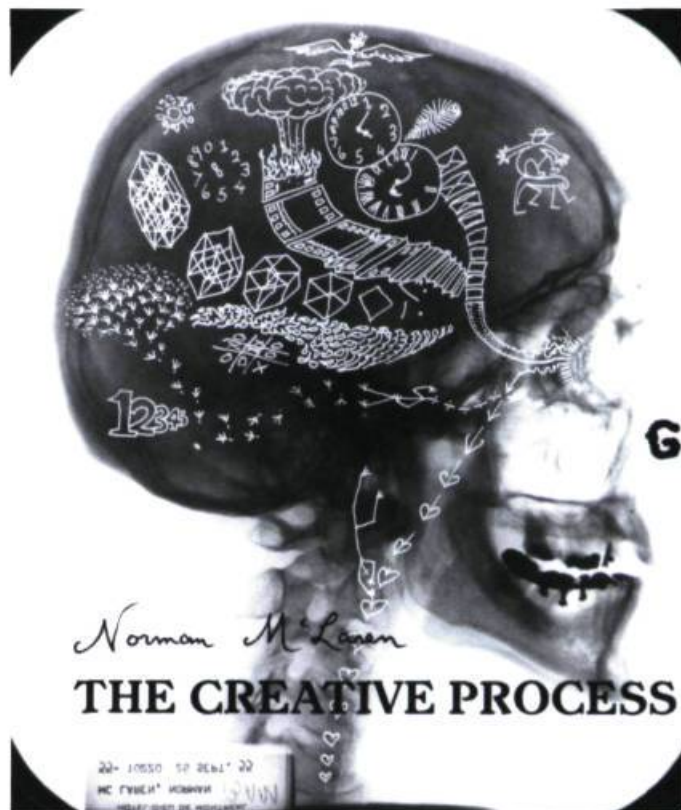
« Mais dites-moi, qui sont-ils, ces voyageurs... » (R. M. Rilke)

**D**on McWilliams appartient à ce genre de francs-tireurs qui se sont entêtés à suivre l'appel de leur vocation. Alors que la figure de l'artiste-philosophe, du voyageur spirituel, semble être en voie de disparaître ou d'être repoussée dans les marges d'une société pour qui la catégorisation paraît plus importante que les contenus, le cinéma est resté pour Don McWilliams un médium d'expression extrêmement personnel, étroitement lié à sa vie. Aussi le nombre relativement réduit de ses films compte pour peu de chose devant l'étonnante réflexion qu'ils développent quant à cette fragile capacité de l'image en mouvement (ou de l'image fixe) à préserver la mémoire.

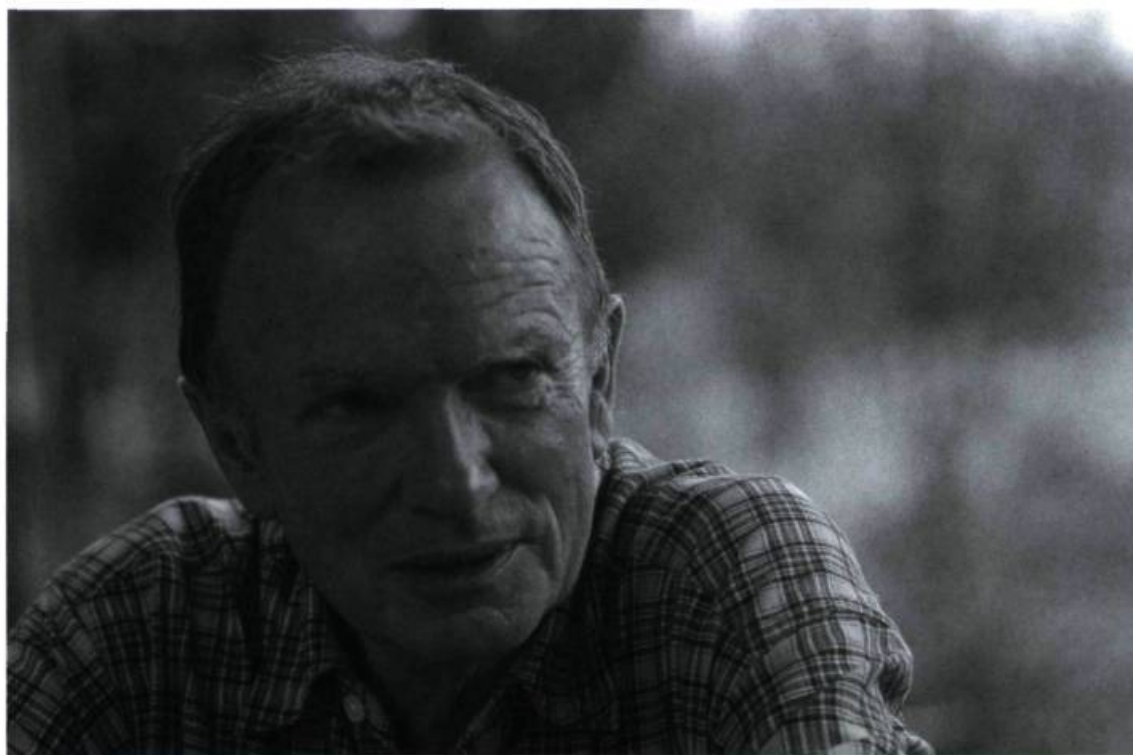
Né à Londres en 1935 d'une famille de la classe ouvrière dévouée à l'art et à la culture, Don McWilliams est dès sa jeunesse activement encouragé par sa mère à poursuivre une vocation considérée comme inhabituelle pour leur milieu. Mais alors que le frère de McWilliams, un musicien prometteur, doit renoncer à sa passion pour un travail plus stable, Don continue la sienne avec entêtement jusqu'au Canada. Tout en poursuivant une carrière d'enseignant, il obtient une maîtrise en sciences politiques à l'Université McMaster en 1971. Il profite alors du studio abondamment équipé de l'institution pour faire son premier film, une abstraction de quatre minutes « inspirée d'une idée » qu'il aurait eue de Norman McLaren. En 1973, son premier documentaire, **Impressions of China**, lui apporte une reconnaissance internationale. Comme il l'admet, « [t]out ce que j'ai fait depuis reflète ces deux tendances : l'une tirant vers l'abstraction, l'autre vers le factuel. Mes films pourraient être qualifiés de collages, bien que certains les classent dans une catégorie appelée " documentaires animés " ».

Dans les années 1980, il réalise trois autres courts métrages, qui préconisent sa propension à chercher l'équivalent visuel le plus expressif et le plus original pour ses méditations existentielles. Finalement, l'invitation de Norman McLaren à venir le rejoindre à l'Office national du film (ONF) en 1981 pour l'aider à terminer son dernier film, **Narcissus**, met fin à une décennie de luttes pour ce

cinéaste expérimental et non conformiste. Les liens qui s'établiront entre McWilliams et l'ONF seront complexes, mais toujours enrichissants : en effet, il n'est sans doute pas exagéré de dire que, si le documentaire politique et engagé demeure la raison d'être de l'ONF, les essais documentaires de Don McWilliams appartiennent plutôt aux rares, mais prometteuses, extravagances de la maison. Après tout, la vigueur créatrice d'un organisme se juge généralement d'après sa capacité et sa volonté de prendre des risques dans l'expérimentation. Et l'ONF a toujours été plus qu'un organisme artistique ou gouvernemental parmi d'autres, ayant acquis au cours des ans la réputation du lieu créateur le plus contesté au Canada, cible désignée de



(Photo : Collection Office national du film du Canada)



Don McWilliams (Photo : Pierre Letarte – Collection Office national du film du Canada).

toutes les controverses éthiques, esthétiques, sociales et politiques associées non seulement à la courte histoire du cinéma canadien, mais aussi à celle de la société en général. Aussi il était normal que le parcours de McWilliams croise tôt ou tard celui de l'organisme fédéral...

La période montréalaise de l'ONF qui débute en 1956 entame une nouvelle ère dans l'histoire de l'ONF créé en 1939, étroitement liée à deux phénomènes qui changeront radicalement tant le visage du cinéma que celui de la société canadienne au fil des décennies suivantes. En finançant des films tels que **Pour la suite du monde** de Michel Brault (1963), l'organisme prépare le terrain d'où émergera, en 1964, le Programme français de l'ONF. Cette année-là, le Studio B voit apparaître dans la semi-clandestinité ses premiers longs métrages de fiction, réalisés des décennies après les dernières et héroïques tentatives du Canada français et anglais vers ceux-ci. Aussi, **Nobody Waved Good-bye** de Don Owen paraît presque simultanément avec **Le Chat dans le sac** de Gilles Groulx. Les années 1960 et 1970, incontestablement les plus riches de l'histoire de l'ONF, attirent l'attention des cinéphiles partout au Canada, non seulement soucieux de se faire la main dans la réalisation de films, mais aussi pour simplement faire partie de son esprit collectif de créativité et d'expérimentation dans tous les aspects de la réalisation des films. Or, si Don McWilliams arrive un peu trop tard pour connaître cette période, il n'en réussit pas moins à obtenir le respect de sa plus brillante étoile, Norman

McLaren, qui, au cours de leur collaboration sur **Narcissus**, l'invite à réaliser un film sur le processus créatif. Le film devant se centrer sur McLaren lui-même, McWilliams comprend l'ironie de la situation et monte en alternance, dans son film charnière **Creative Process : Norman McLaren** (1989), des extraits de **Narcissus** avec les images d'un McLaren fragilisé par la maladie et performant des actes acrobatiques impressionnants pour la caméra... Tout en admettant en voix off que lui-même et, par conséquent, tous les artistes doivent quelque peu ressembler à ce héros mythique tombé amoureux de sa propre image s'ils veulent réussir en tant qu'artistes. Le film de McWilliams reste sensible à l'idée de capturer l'esprit de l'art de McLaren en dévoilant le portrait d'un artiste non seulement en tant qu'être social et politique, mais aussi comme un individu mortel, parfois vaniteux, parfois rusé, mais toujours attachant dans son autodérision. Par ailleurs, la narration complexe du film le situe à des lieux des conventionnelles biographies de célébrités, tant son originalité réside dans son sens profond et autoréflexif, et dans la présence même de Don McWilliams, qui met son tempérament hautement cultivé et créatif au service de la démarche de McLaren, prolifique démiurge artistique.

Naturellement, une grande part du mérite revient aussi à l'ONF, qui ne mit aucune pression pour faire émerger le projet prématurément, et qui l'encouragea patiemment jusqu'à ce qu'il fût assez mûr pour voir la lumière du jour : difficile, en effet, d'imaginer que McWilliams aurait pu



*The Passerby* (Photo : Collection Office national du film du Canada).

trouver un meilleur producteur et supporter de son travail inhabituel et innovateur. Et McWilliams le rendra bien à l'ONF en travaillant beaucoup pour l'organisme à titre de monteur ou en servant de consultant au transfert sur CD et DVD de l'héritage de McLaren. Son intervention compétente et zélée, par exemple, aura sorti de l'impasse un projet singulièrement original, **Sunrise Over Tiananmen Square**, qu'il supervisera jusqu'à sa nomination aux Oscars en 1999.

Six ans après le succès de **Creative Process**, vint **The Passerby** (1995), comme une autre surprise pour ceux qui croyaient que les compressions budgétaires du gouvernement Mulroney avaient infligé un coup fatal à l'ONF — ou, du moins, qu'elles avaient eu raison de sa vitalité et de son potentiel pour l'expérimentation artistique. Dans tous les cas, **The Passerby** surprendra ceux qui pensaient que le film sur McLaren n'était qu'un accident de parcours. Sans doute croyaient-ils que le succès du film avait plus à voir avec l'héritage incontestable de l'œuvre de McLaren qu'avec le potentiel créatif de McWilliams?

**The Passerby** est une confession artistique et philosophique de grande qualité, établissant un genre personnel et unique, et éclairant de manière pénétrante les raisons du succès de **Creative Process**. La question de la mémoire, de sa fragilité et de sa faillibilité, se lie directement à celle du médium photographique comme moyen — aussi incertain et subjectif soit-il — de préserver la mémoire. Tandis que McLaren avait tendance à résoudre le problème en sublimant ses angoisses existentielles dans les mouvements et les formes surréels de ses personnages animés, McWilliams, le penseur, utilise, comme des mots ou des phrases citées, des images documentaires trouvées, de

manière à engager avec le spectateur un dialogue entre la mortalité et le temps. Comme l'a dit Bart Testa, « **The Passerby** semble être davantage le genre d'objet impressionniste que les expérimentateurs canadiens ont souvent concocté, bien que personne de cette école n'aurait pu penser inclure une section comme celle qu'on trouve dans ce film à propos de Jean et de Marguerite »<sup>1</sup>. Cette section est la pièce centrale, l'argument principal de la rumination du film. Les photographies de Jean et de Marguerite, également beaux, et de leurs tout aussi ravissants amis, prises pendant l'entre-deux-guerres au Québec ou sur la côte française, ont été trouvées, comme nous l'indique la voix off de McWilliams, dans un coffre abandonné. Et c'est ce qui installe la tristesse du récit. Jean et Marguerite n'ont de toute évidence laissé aucun enfant ou petit-enfant dans le monde pour conserver amoureusement ces photographies dans des albums de famille. Jean et Marguerite auraient disparu sans laisser de traces dans le vide de l'éternité, n'eût été la découverte accidentelle de leurs photos par McWilliams. « On ne vit qu'aussi longtemps que ceux qui nous survivent se souviendront de nous » : ce thème nostalgique acquiert ici une tonalité philosophique et politique grave, élucidant les dangers de l'oubli auquel notre société hédoniste est encline. Car s'il est incontestablement tragique, à l'échelle individuelle, que Jean et Marguerite aient été condamnés à l'oubli avant que McWilliams ne redécouvre leurs photos, la possibilité, envisagée avec éloquence par le philosophe Northrop Fry et l'écrivaine Jane Urquhart dans le film, que nous perdions notre mémoire collective, historique et culturelle, demeure une catastrophe à l'ampleur inimaginable.

1. TESTA, Bart. « Don McWilliams's **The Passerby** », *POV*, n° 32, Summer/Fall 1997, p. 37.



*The Fifth Province* (Photo : Collection Office national du film du Canada).

Oublier — ou pire encore, ignorer — les horreurs qui se produisent dans le monde au moment même où nous parlons affaiblit notre identité et nous dirige ultimement vers l'extinction physique de l'humanité. En une fragile tentative d'interrompre ce dénouement, le photographe éminent Brian Moore risque sa vie à photographier à travers le globe des manifestations de la souffrance humaine. Mais ici, où se trouve la ligne de démarcation qui sépare le snobisme intellectuel, le didactisme poseur, de l'empathie véritable pour l'état désolant de la condition humaine, où se trouve la frontière qui sépare d'un authentique héroïsme l'exploitation cynique de la souffrance? La réponse est encore dans les images et dans notre habileté à les lire car, malgré leur fragilité, elles se révèlent malgré tout plus fiables que bien des paroles trompeuses...

Plusieurs années s'écoulaient encore avant que McWilliams ne termine **The Fifth Province** (2003), où les motifs du déplacement et de la mémoire franchissent un seuil philosophique et esthétique supérieur à la nostalgie mélancolique de **The Passerby**. La sombre énergie des scènes de déracinement forcé, provoqué par des guerres et la violence, marginalise le discours existentialiste serein du film précédent. La mémoire collective et individuelle, ici, s'ancre emphatiquement dans ce que Lacan appelle la « langue maternelle » et le « langage paternel » comme de précaires barrières contre l'oblitération de l'identité. Tourné au Canada, en France, en Lettonie, à Chypre et en Afrique, le film est construit autour de diverses entrevues avec des personnes dont l'existence a été bouleversée par une perte irrévocable : une Lettonienne qui est venue au Canada avec sa famille, exilée par la guerre, en 1944; un photographe allemand façonné par l'héritage nazi et par son impossibilité à le surmonter; un écrivain français hanté par la mort de son père, puis la mère de McWilliams,

éternellement vigoureuse : chacune de ces histoires s'installant dans une mosaïque chargée de bouleversants matériaux documentaires inédits ou rarement montrés, tel ce massacre dans la ville française d'Oradour-sur-Glane en 1944 ou les ruines de Grozny après deux guerres tchétchènes. Cette fois, la présence de l'auteur se fait plus palpable. Comme le dit McWilliams, « [s]ur le plan stylistique, et même philosophique, il y a une importante inspiration dans mon approche. Durant les années 1960 et 1970, Glenn Gould, ce grand et regretté pianiste canadien, réalisa une série extraordinaire de radiodocumentaires où ce dernier travaillait avec des " nappes de son ", de manière que les entrevues et les voix recueillies flottent au-dessus d'autres sons, alors que parfois les diverses couches sonores s'entrelaçaient et se mouvaient l'une dans l'autre et hors de l'autre. Je reste encore inspiré par cette notion — qu'en entrelaçant dans mes films toutes ces sources audio et visuelles je peux découvrir des niveaux de vérité, des émotions qui dorment sous les faits nus, disons, d'une histoire de réfugiées, et ce faisant, m'approcher du cœur du problème ».

Actuellement, Don McWilliams travaille au troisième volet de sa trilogie, **The Sacred Fig Tree**, tourné en Afrique de l'Est et librement inspiré de son expérience là-bas en tant que soldat de l'armée britannique durant les années 1950. Aussi ce voyage à travers les époques et les vies continue, en quête de cette mythologique « cinquième province » du bonheur et de l'harmonie éternels, située, comme le croyaient les anciens Irlandais, au centre de la terre. Et qui sait, peut-être que Don McWilliams, voyageur spirituel, passant astucieux, arrivera-t-il à en dévoiler la beauté persistante, reposant juste sous la surface des choses? ■